

Nicola Gess

»L'opéra est un spectacle« (Voltaire): Zur Intermedialität der *tragédie en musique*

Ist das Theater ein Medium? Je nachdem, welchen Medien- und welchen Theaterbegriff man in Anschlag bringt, lässt sich diese Preisfrage der Gesellschaft für Theaterwissenschaft aus dem Jahr 2006 unterschiedlich beantworten.¹ Greift man zum Beispiel auf Friedrich Kittlers technikgeschichtlich geprägten Medienbegriff zurück, ist das Theater selbst nicht als Medium zu verstehen, wohl aber der Einsatz diverser Medien (z.B. Video- und Audiotechnik) auf der Bühne zu diskutieren, wie dies in der jüngeren Theaterwissenschaft unter dem Stichwort der Intermedialität auch häufig geschehen ist. Greift man aber auf Werner Wolfs Intermedialitätstheorie zurück, die unter dem Begriff des Mediums ein »konventionell als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv« versteht,² so muss man auch das Theater, das populärwissenschaftlich als »szenische Darstellung eines inneren und äußeren Geschehens als künstlerische Kommunikation zwischen Akteuren (Darstellern) und dem Publikum« bestimmt wurde,³ als ein Medium behandeln.

Aus der oben genannten Preisfrage ist ein voluminöser Band hervorgegangen, der eine kaum überschaubare Vielzahl widersprüchlicher Antworten sammelt, die die Notwendigkeit einer begrifflichen wie historischen Spezifizie-

1 Vgl. Andreas Kotte: Definierbar ist nur, was keine Geschichte hat. Über Fortschritte der Medien und Wandlungen von Theater. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske u. a. (Hgg.): Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld 2008, S. 31–41, hier S. 40.

2 Werner Wolf: Intermedialität und mediale Dominanz. Typologisch, funktionsgeschichtlich und akademisch-institutionell betrachtet. In: Uta Degner, Norbert Christian Wolf (Hgg.): Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität. Bielefeld 2010, S. 241–259, hier S. 241.

3 Online: <http://de.wikipedia.org/wiki/Theater> (Stand: 07. 12. 2016).

Anmerkung: Der vorliegende Aufsatz hat sehr profitiert vom Austausch mit den Mitgliedern des NCCR eikones-Bildkritik der Universität Basel, insbesondere mit Dominika Hens, Annette Kappeler und Irina Kaldrack, denen ich an dieser Stelle ausdrücklich danken möchte. Er wurde im Sommer 2012 verfasst; da seitdem einige Zeit vergangen ist, sind einige Gedanken bereits in anderen meiner Texte in weiter entwickelter Form publiziert worden, so insbesondere in: Nicola Gess, Tina Hartmann: Barocktheater als Spektakel. Eine Einführung. In: N. G., T. H., Dominika Hens (Hgg.): Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Regime. München 2015, S. 9–40.

rung der Problematik demonstrieren. Mir geht es in diesem Aufsatz darum, ein Verständnis der französischen *tragédie en musique* als ›intermedial‹ zu konturieren und den Charakter dieser Intermedialität in der Auseinandersetzung mit historischen Positionen einerseits und der gegenwärtigen theaterwissenschaftlichen Debatte andererseits zu bestimmen, für die exemplarisch ein Aufsatz von Kati Röttger aus dem genannten Sammelband herangezogen wird,⁴ in dem sie sich mit medientheoretischen Positionen von Sybille Krämer und Erika Fischer-Lichte auseinandersetzt.⁵

Die beiden oben genannten Medienbegriffe lassen sich heute sowohl für das Sprechtheater als auch für das Musiktheater in Anschlag bringen. In der Frühzeit der Oper sieht das jedoch anders aus. Im 17. Jahrhundert gibt es noch keine Konvention, die die Oper als distinktes, d. h. von anderen Theaterformen unterschiedenes ›Kommunikationsdispositiv‹ begreifen würde. In Frankreich etwa wird die *tragédie en musique* von manchen Kritikern viel eher als skandalöse Verirrung der klassischen Tragödie verstanden. So nennt Rémond de Saint-Mard in den *Réflexions sur l'opéra* die Oper ein »monströses Schauspiel«, monströs insofern es sich dabei um eine »von Anfang bis Ende in Musik gesetzt[e] [Tragödie]« handle.⁶ Auch andere Abweichungen von der Tragödiennorm beklagen die Kritiker, so vor allem eine auf visuelle Opulenz und Vielfalt ausgerichtete und darum häufig unмотierte, ungeordnete und unwahrscheinliche Handlung.⁷ Die Oper wird also, das

4 Kati Röttger: Intermedialität als Bedingung von Theater: methodische Überlegungen. In: Schoenmakers, Bläske u. a. (Anm. 1), S. 117–124.

5 Dabei handelt es sich insbesondere um folgende Texte: Erika Fischer-Lichte: Was verkörpert der Körper des Schauspielers? In: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität. München 2004, S. 141–162; Sybille Krämer: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität und Medialität. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2002, S. 323–346; Sybille Krämer: Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren. In: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe (Hgg.): Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Frankfurt a. M. 2003, S. 78–90.

6 »Mais quel monstre qu'une Tragédie mise en Musique d'un bout à l'autre?«. Toussaint Rémond de Saint-Mard: *Réflexions sur l'opéra* (Den Haag 1741, facsimile). Genf 1972, S. 11–12. Vgl. zur Metapher des Monströsen in der französischen Opernästhetik: Nicola Gess: Oper des Monströsen – Monströse Oper. Zur Metapher des Monströsen in der französischen Opernästhetik des 18. Jahrhunderts. In: Achim Geisenhanslücke, Georg Mein (Hgg.): Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Bielefeld 2009, S. 655–667, hier S. 656. Andere waren allerdings auch der Meinung, dass die Oper die Vorgaben der Tragödie vorbildlich erfülle (vgl. Herbert Schneider: Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Régime. Tutzing 1982, S. 260). Vorherrschend wird die Haltung, die Sprechtragödie als Ideal zu sehen, von der die Oper eine Abweichung darstellt, vor allem im Lauf des 18. Jahrhunderts.

7 Vgl. dazu ebenfalls im Detail Gess (Anm. 6), S. 655.

zeigen diese Einschätzungen, noch nicht als eigenes Medium behandelt, sondern in den Blick rückt ihre illegitime Kombination *unterschiedlicher* Kommunikations- und vor allem auch Wahrnehmungsdispositive: des Mediums der *tragédie classique* (deren Idealtypus, folgt man Bettine und Christoph Menke, weniger das Schauspiel denn das Lesedrama war⁸), der Musik, des Tanzes und des höfischen Festes. Nicht in Kittlers sondern in Wolfs Sinne kann man die französische *tragédie en musique* also als intermediale Kunstform verstehen: intermedial, weil sie in der Wahrnehmung ihrer Zeitgenossen unterschiedliche Kommunikations- und Wahrnehmungsdispositive vereint.

1 Intermedialität als Spektakel

Diese Intermedialität der *tragédie en musique* wird von vielen Zeitgenossen mit dem Begriff des Spektakels verbunden, ob im Sinne einer negativen Bewertung oder später im Sinne des Versuchs, das Charakteristische der neuen Kunstform zu definieren und zu validieren. Louis de Jaucourt schreibt im Artikel »Opéra« in der *Encyclopédie*:

Diese offensichtliche Regellosigkeit [der Sujets der Balletteinlagen] läßt vermuten, dass die Bezeichnung »dramatisches Gedicht« nicht für die Oper passt, und man würde sich viel exakter ausdrücken, wenn man sie »spectacle« nennen würde; denn es scheint so, als ob es einem wichtiger wäre die Augen und die Ohren zu entzücken als den Geist zu befriedigen.⁹

Im Vordergrund steht hier nicht ein intellektueller Lustgewinn, sondern die Oper als Spektakel richtet sich – dem ursprünglichen Wortsinn von Spektakel als Schau-Spiel und Augenweide getreu – zunächst einmal an die Schaulust des Betrachters und sucht diese durch eine Überfülle visueller Reize und ein neuartiges Bühnengeschehen zu befriedigen. Innig verbunden ist sie deshalb dem *merveilleux*, das in Jaucourts Definition gleichfalls auftaucht. Hält es sich an die Grenzen der *vraisemblance*, präsentiert es dem staunenden Zuschauer groß-

⁸ Bettine u. Christoph Menke: Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Drei Weisen des Theatralen. In: B. u. C. M. (Hgg.): Tragödie, Trauerspiel, Spektakel. Berlin 2007, S. 6–15.

⁹ »Cette irrégularité si palpable fait penser que le nom de *poème dramatique* ne convient pas à l'*opéra*, & qu'on s'exprimerait beaucoup plus exactement en l'appellant un *spectacle*: car il semble qu'on s'y attache plus à enchanter les yeux & les oreilles, qu'à contenter l'esprit.« Jaucourt: »Opéra«. In: Denis Diderot, Jean d'Alembert (Hgg.): *Encyclopédie des sciences, des arts et des métiers*. Paris 1751–1780. Bd. 11, S. 494. Zit. nach Béatrice Didier: *La musique des Lumières*. Paris 1985, S. 248.

artige Architektur, exotische Landschaften, Vulkanausbrüche und Überschwemmungen, überschreitet es – wie meistens – deren Grenzen, sieht er Götter vom Himmel schweben, böse Zauberer in Feuerwagen vorbei brausen, Dämonen aus der Hölle steigen und magische Verwandlungen vor sich gehen (siehe als ein Beispiel: Abb. 1).¹⁰

Dass mit dem spektakulären *merveilleux* auf eine Lust der Augen gezielt wird, zeigen auch schon Pierre Corneilles Überlegungen zu seiner Proto-Oper *Andromède*. Sie gehört zur Gattung der sogenannten *pièce à machines*, die in Frankreich der Etablierung der *tragédie en musique* unmittelbar vorausgehen und vor maschinellem Spektakel des Wunderbaren nur so strotzen. Corneille betont, dass es in *Andromède* primär darauf ankomme, *dem Auge* etwas zu bieten, »nicht aber, den Geist zu bewegen durch die Kraft der Gedanken oder das Herz zu rühren durch die Delikatesse der Passionen.«¹¹ Und er notiert entsprechend zu den Dekorationen des ersten Aktes, dass hier, bevor die Handlung einsetze, zunächst einmal »*dem Auge* Muße gelassen« werden müsse, »sich im Betrachten ihrer Schönheiten [der »wundervollen Paläste«, aber auch der Perspektive, die hier »bewundernswert« eingesetzt werde] Genüge zu tun.«¹²

Die Augen-Lust wird in der französischen *tragédie en musique* komplementiert durch eine Verzückung der Ohren. Zum intermedialen Spektakel gehört eine Musik, die den Zuhörern sinnliche Lust bescheren (etwa durch eingängige Melodien), sie überwältigen (z. B. durch schiere Lautstärke) und durch ihre Kunstfertig-

10 Auch dieses *merveilleux* wird jedoch zunächst noch häufig als mit einer *vraisemblance* der Oper vereinbar gesehen. Im Universum der *tragédie en musique* des 17. Jahrhunderts geht es nicht um eine *vraisemblance* im Sinne naturwissenschaftlicher Glaubwürdigkeit, sondern im Sinne geordneter Sphären und geregelter Abläufe. So widerspricht es den *vraisemblance*-Regeln nicht, dass ein Gott auf einer Wolke herabsinkt, es widerspräche denselben aber, wenn derselbe Gott sich den Regeln der menschlichen Fortbewegung anpassen und die Bühne zu Fuß betreten würde (vgl. dazu etwa Catherine Kintzler: *L'opéra, révélation et trahison du théâtre*. In: Ronald Tobin (Hg.): *Racine et/ou le classicisme*. Tübingen 2001, S. 73–92). Das ändert sich im 18. Jahrhundert (vgl. dazu etwa Rousseaus Opernkritik, auf die unten noch einzugehen sein wird).

11 »[P]arce que mon principal but ici était de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le coeur par la délicatesse des passions«. Pierre Corneille: *Andromède* Argument. In: P. C.: *Théâtre complet*. 3 Bde. Rouen 1984–1986. Bd. 2, S. 501–503, hier S. 502. Deutsch zit. aus Margret Dietrich: *Der Barocke Corneille. Ein Beitrag zum Maschinen-Theater des 17. Jahrhunderts*. In: *Maske und Kothurn* 4 (1958), S. 199–219 u. S. 316–345, hier S. 212.

12 »Les deux côtés et le fond du théâtre sont des palais magnifiques, tous différents de structure, mais qui gardent admirablement l'égalité et les justesses de la perspective. Après que les yeux ont eu le loisir de se satisfaire à considérer leur beauté [...]«. Pierre Corneille: *Andromède*. In: P. C.: *Théâtre complet*. 3 Bde. Rouen 1984–1986. Bd. 2, S. 510–560, hier S. 513. Deutsch zit. aus Dietrich (Anm. 11), S. 214.

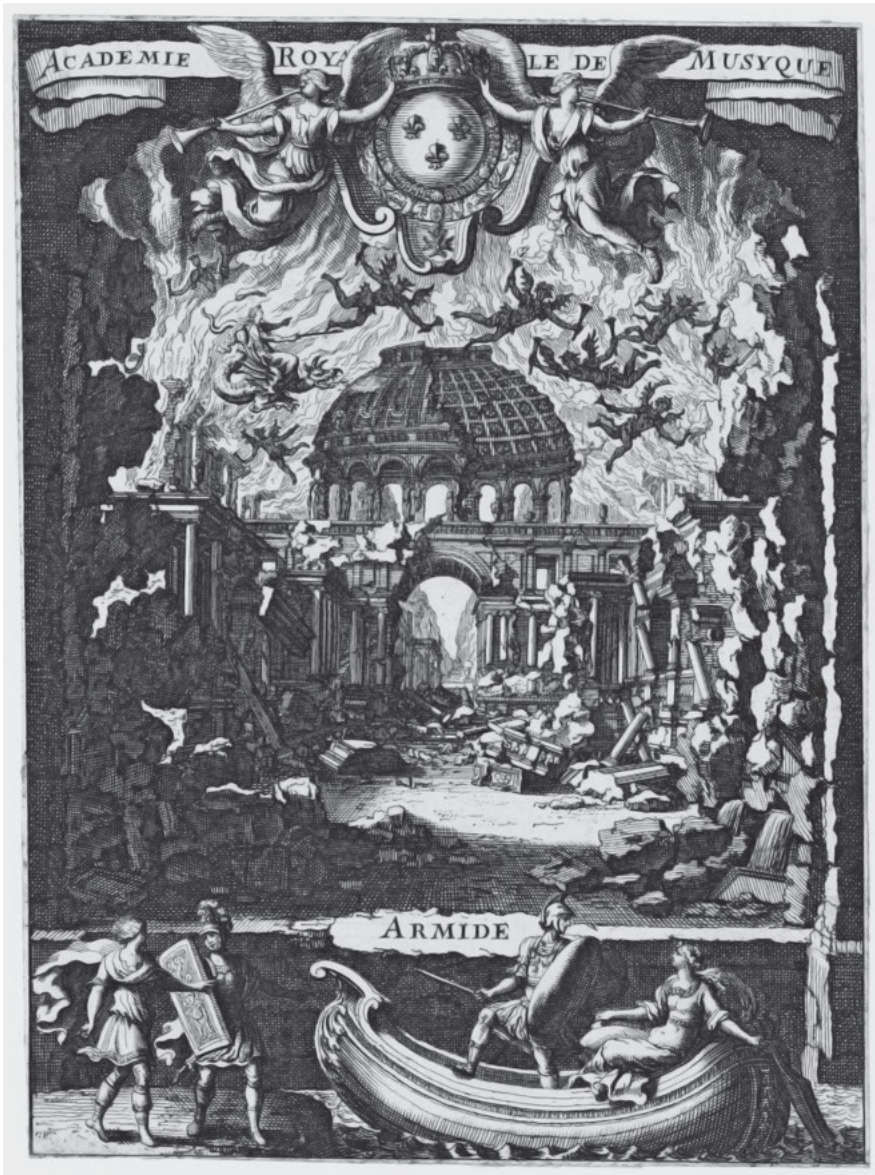


Abb. 1: Jean Dolivar nach Jean Bérain: *Zerstörung des Tempels*. Bühnenbild zu Jean-Baptiste Lullys *Armide* (Paris 1686). In: Philippe Quinault: *Armide, Tragédie en musique* [...]. Paris 1686, [Frontispiz, o.S.]. Bibliothèque nationale de France, Signatur: P16-EGC-686.

keit (etwa durch virtuosen Gesang und kompositorisches Können) in Erstaunen versetzen soll. Als akustisches Pendant zum visuellen Spektakel auf der Bühne werden zum Beispiel gern und ausgiebig musikalische Unwetter komponiert, die zuverlässig die beiden zuletzt genannten Wirkungen hervorrufen. So beeindruckte Marin Marais' Oper *Alcyone*, die 1706 in Paris uraufgeführt wurde, die Zeitgenossen besonders durch das Unwetter im vierten Akt:

Marais stellte sich vor, die Basspartien seines Unwetters nicht nur wie gewöhnlich auf den Fagotten und den Bassgeigen spielen zu lassen, sondern auch auf wenig gespannten Trommeln, welche, kontinuierlich rollend, einen dumpfen und düsteren Klang erzeugen, der begleitet von hohen, durchdringenden Tönen der Chanterelle der Geigen und der Oboen, das aufgewühlte Meer und den wütenden Wind, der braust und pfeift, sprich ein echtes und tatsächliches Unwetter fühlen lässt.¹³

Auch Jean-Baptiste Lullys *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide* (1674) wurde für den Meeressturm am Ende des ersten Akts berühmt sowie ebenfalls Philippe Rameaus *Platée* (1745), die gleich zwei Stürme im ersten Akt enthielt, und in England lobte Joseph Addison Georg Friedrich Händels *Rinaldo* (1711/1731): »Die Oper Rinaldo schwelgt in Donner und Blitz, Illumination und Feuerwerk«. ¹⁴ Unterstützt wird das musikalische Unwetter häufig durch einen der berühmtesten und langlebigsten Effekte des Maschinentheaters, den künstlichen Donner, der die Zuhörer zusammenschrecken lässt und dessen Erzeugung in den Barocktraktaten zum Maschinentheater ausführlich erörtert wird.¹⁵

13 »Marais imagina de faire exécuter la partie de la basse de sa tempête, [...] non seulement par les bassons et les basses de violons à l'ordinaire, mais encore sur des tambours peu tendus, qui, roulant continuellement, forment un bruit sourd et lugubre, lequel, joint à des tons aigres et perçants sur le haut de la chanterelle des violons et sur les hautbois, fait sentir ensemble toute la fureur d'une mer agitée et d'un vent furieux qui gronde et qui siffle, enfin d'une tempête réelle et effective.« Évrard Titon du Tillet: *Le Parnasse françois*. Paris 1736, S. 626. Zit. aus Carl Mennicke: Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Hildesheim 1977, S. 263.

14 »[T]he opera of Rinaldo is filled with thunder and lightning, illuminations and fire-works.« Joseph Addison: *The Spectator*. London 1711. Bd. 1, S. 106. Zit. bei Hans G. Nicklaus: Opern des Barock als technisches Spektakel. In: *Frühneuzeit-Info* 14 (2003), H. 1, S. 40–46, hier S. 40.

15 Zum Beispiel: Nicolo Sabbatini: *Pratica di fabricar scene e machine né teatri*. Ravenna 1638. Dt: Nicolo Sabbatini: *Anleitung, Dekorationen und Theatermaschinen herzustellen*. Übers. von Willi Flemming. Weimar 1926. Joseph Furttenbach: *Mannhafter Kunst-Spiegel, oder Continuation, und fortsetzung allerhand Mathematisch- und Mechanisch-hochnützlich sowohl auch sehr erfrölichen delectationen, und respective im Werck selbst experimentirten freyen Künsten*. Augsburg 1663. Zur Geschichte und Ästhetik des Theaterdonners und des Donners seit der Antike vgl. Florian Nelle: *Theaterdonner – Geräusch und Illusion um 1800*. In: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): *Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen 2002, S. 493–506.

Solche akustischen Spektakel ergänzen das visuelle Spektakel aber nicht nur wie der Donner den Blitz, sondern sie gehorchen auch selbst einem visuellen Paradigma, insofern sie darauf basieren, die Musik bestimmte Phänomene »malen« zu lassen. Spektakulär ist für die Zeitgenossen daher nicht nur der Gegenstand der Malerei, hier das Unwetter, sondern die musikalische Malerei als solche, insofern sie ein über das Hören vermitteltes Abbild, sozusagen einen akustischen Augenschmaus liefert. Das war der Grundgedanke des Prinzips der musikalischen Malerei, die dem visuellen Medium als ihrem Modell verpflichtet blieb: Musik sollte äußere Gegenstände abbilden, wie es die Malerei auch tat; und gelang dies dem Komponisten besonders gut oder in Bezug auf besonders ungewöhnliche Gegenstände, so wurde das Ergebnis bestaunt und der Komponist für seine Kunstfertigkeit bewundert.¹⁶

Eine dritte Komponente des akustischen Spektakels betrifft *das* Merkmal des Novums Oper und einen Stein des Anstoßes für viele an der Forderung nach *vraisemblance* festhaltende Kritiker: singende Charaktere.¹⁷ Für eine Welt, die ganz dem spektakulären *merveilleux* verschrieben ist, wird das Singen als die einzig angemessene Ausdrucksform erachtet, oder, wie Marmontel es rechtfertigt, »der Gesang ist das *merveilleux* des gesprochenen Wortes«.¹⁸ Dass die Charaktere auf der Bühne also singen statt zu sprechen, macht die *akustische* Dimension des spektakulären *merveilleux* aus, und deshalb wird die Differenz zum Sprechen in den hochvirtuosen Arien (vor allem der italienischen Barockoper) auch besonders gesucht und betont. Nebenbei bemerkt dient die Virtuosität dieser Arien natürlich ebenfalls, wie schon das Können des Komponisten oder auch des Bühnen-Maschinisten, der Erzeugung von Staunen und Bewunderung. Musik und Bühnengeschehen arbeiten also Hand in Hand, wenn es darum geht, dem Publikum sinnliche Lust (statt intellektuelles Vergnügen) zu bescheren. Das soll abschließend noch einmal Corneille bestätigen, wenn er in der (für die spätere Oper in vielem stichwortgebende) *Andromède* die Chöre immer dort zum Einsatz

¹⁶ Vgl. grundsätzlich zur Tonmalerei z. B.: Joachim Kremer: Johann Matthesons Vergleich der Malerei mit Musik im »Neu-Eröffneten Orchestre«. In: Carsten Lange, Brit Reipsch (Hgg.): Telemann, der musikalische Maler. Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin. Hildesheim 2010, S. 104–113; Michael Philipp: Läppische Schildereyen? Untersuchungen zur Konzeption von Programmmusik im 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1998; Peter Schleuning: Die Sprache der Natur: Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1998.

¹⁷ Vgl. hierzu: Gess (Anm. 6), S. 662–663 sowie Nicola Gess: »Musique déguisée«. In: N. G., Tina Hartmann, Robert Sollich (Hgg.): Barocktheater heute. Wiederentdeckungen zwischen Wissenschaft und Bühne. Bielefeld 2008, S. 145–151.

¹⁸ Jean-François Marmontel: Opéra (Belles-Lettres, Musique). In: Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert: Encyclopédie, Supplément. Paris 1779. Bd. 23, S. 740–750. Zit. aus Alfred R. Oliver: The Encyclopedists as Critics of Music. New York 1947, S. 53.

bringt, wo sich die Zuschauer ganz auf das Spektakel konzentrieren können sollen: Er will

die Ohren der Zuschauer erfreuen, während die Augen damit beschäftigt sind, die Flugmaschinen herabsteigen zu sehen, oder sonst durch etwas gefesselt sind, das den Zuschauer hindert, seine Aufmerksamkeit den Worten der Schauspieler zu widmen.¹⁹

Diese Perspektive auf das intermediale Spektakel ist jedoch aus zweierlei Hinsicht zu ergänzen. Erstens erscheint es in meinen bisherigen Ausführungen als eine Art Proto-Gesamtkunstwerk, das durch die Kumulation der unterschiedlichen Medien eine maximale sinnliche Wirkung auf den Zuschauer haben will. Kritiker der französischen *tragédie en musique* weisen jedoch auf ein anderes Moment dieses Spektakels hin, nämlich die Dissonanz der Medien; anachronistisch gesprochen: Nicht die Verschmelzung, sondern die Neigung der Intermedialität zur Ausstellung medialer Differenzen und damit von Medialität als solcher steht hier im Fokus der Beobachtung. Zweitens ist das intermediale Spektakel auch im Kontext seiner politischen Funktion, d. h. der Repräsentation und Konstitution von Herrschaft zu sehen, für die die Frage nach der Medialität an die der Verkörperung gebunden ist.

2 Mediendifferenz und bewusste Medialität

Krämer hat vorgeschlagen, Intermedialität als epistemische Bedingung von Medienerkenntnis zu verstehen, insofern sie medienspezifische Unterschiede hervorkehre bzw. allererst erfahrbar mache. Röttger greift das auf, wenn sie Medialität sich erst im »Prozess der Übertragung in ein anderes Medium« vollziehen sieht, »mit dem die ästhetische Neutralität (die Transparenz) eines Mediums gebrochen werden kann«.²⁰ Folgt man den Kritikern der französischen *tragédie en musique*, trifft das auf diese Kunstgattung in besonderer Weise zu. Sie nehmen eine Disharmonie zwischen den im intermedialen Spektakel beteiligten Medien wahr, die letztlich zur Ausstellung von Medialität als solcher führt. Diese Kritik wird besonders virulent, wo sie sich nicht allein an den Gattungsgesetzen der *tragédie classique* orientiert, sondern – wie im 18. Jahrhundert zunehmend – an der

¹⁹ »[...] avec un concert de musique que je n'ai employé qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine ou s'attachent à quelque chose qui emêche de prêter attention à ce que pourraient dire les acteurs, « Pierre Corneille: *Andromède Examen*. In: P. C.: *Théâtre complet*. 3 Bde. Rouen 1984–1986. Bd. 2, S. 505–509, hier S. 507. Deutsch zit. nach Dietrich (Anm. 11), S. 211.

²⁰ Röttger (Anm. 4), S. 120.

Forderung nach einer Natürlichkeit der dramatischen Handlung und also einem Illusionstheater. So meint Jean-Jacques Rousseau, das Publikum der französischen *tragédie en musique* würde durch eine zur Nachahmung unfähige Musik und durch einen ebensolchen Gesang irritiert, den es als »lächerlich« (weil unwahrscheinlich) erleben müsse.²¹ Ähnlich klagt auch schon François-Marie Voltaire, die Oper sei »ein Schauspiel, in dem man während der Zerstörung einer Stadt Arien trällern muss«.²² Durch die Differenz zwischen musikalischem Zeichen und Bezeichnetem wird das Publikum auf die Medialität der Musik und in der Konsequenz auf die Künstlichkeit des ganzen Unterfangens nachdrücklich aufmerksam gemacht. Das heißt: Es hört den Gesang als Gesang und eben nicht als angesichts der Zerstörung einer Stadt emotional bewegtes Sprechen. Da hilft es auch nichts, dass das *merveilleux* von Opernverfechtern als eine der Unwahrscheinlichkeit des Gesangs *angemessene* Unwahrscheinlichkeit der Handlung angeführt wird, in dessen Kontext das Singen dann wieder als *wahrscheinliche* Äußerungsform beurteilt werden müsse.²³ Im Gegenteil: Für Rousseau verstärkt das *merveilleux*

21 »Quinault [...] a fait précisément des Opera. Il a senti qu'il n'y avoit qu'un seul moien pour déguiser aux spectateurs le ridicule qu'il y a de faire la conversation en musique; qu'il faloit les enlever à eux même, les transporter dans un monde enchanté, dans le séjour des fées; les étourdir à force de surprenant et de merveilleux: afin qu'au milieu de tant de choses extraordinaires ils fussent moins surpris de n'y voir parler qu'en chantant et marcher en dansant.« Jean-Jacques Rousseau: Lettre sur l'opéra italien et français. In: J.-J. R.: Oeuvres complètes. 5 Bde. Hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymon. Paris 1959–1995. Bd. 5, S. 249–257, hier S. 252. »Quinault [...] hat wirklich Opern geschrieben. Offenbar hat er gespürt, dass es nur ein einziges Mittel gäbe, den Zuschauern das Lächerliche einer Unterhaltung in Musik zu verschleiern, dass man sie nämlich über sich selbst hinausheben, sie in eine Zauberwelt entführen müsse, etwa in ein Feenreich, dass man sie mithilfe von Überraschungswirkungen und Wunderdingen täuschen müsse, weil sie inmitten aussergewöhnlicher Erscheinungen weniger überrascht sein werden, wenn gesungen wird, wo man eigentlich spricht, und getanzt, wo man zu gehen pflegt.« Jean-Jacques Rousseau: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften. Übers. von Dorothea und Peter Gülke. Wilhelmshaven 1984, S. 11.

22 »L'opéra est un spectacle [...], où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville«. François-Marie Voltaire: Oedipe, Préface de l'édition de 1730. In: F.-M. V.: Oeuvres complètes de Voltaire. 52 Bde. Hg. von Louis Moland. Paris 1877–1885. Bd. 2, S. 52. Deutsch: François-Marie Voltaire: Vorrede zur Ausgabe des Ödipus vom Jahre 1729. Anonyme zeitgenössische Übersetzung. In: Renate Petermann, Peter-Volker Springborn (Hgg.): Theater und Aufklärung. Dokumentation zur Ästhetik des französischen Theaters im 18. Jahrhundert. Berlin 1979, S. 146–158, hier S. 150.

23 So argumentiert zunächst auch Rousseau: »car quel meilleur usage pouvoit-on faire au Théâtre d'une Musique qui ne savoit rien peindre, que de l'employer à la représentation des choses qui ne pouvoient exister, et sur lesquelles personne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet? Il est impossible de savoir si l'on est affecté par la peinture du merveilleux comme on le seroit par sa présence.« Jean-Jacques Rousseau: Opéra. In: J.-J. R.: Dictionnaire de Musique. In: J.-J. R.: Oeuvres complètes (Anm. 21), Bd. 5, S. 948–962, hier S. 953. (»Wie hätte man schon im Theater eine Musik, die nichts darzustellen vermochte, besser einsetzen können als bei der

die Problematik nur, wirkt sozusagen als dramatische und visuelle Verkörperung der genannten Differenz. In ähnlicher Weise kritisieren andere Zeitgenossen wie Louis de Cahusac die *divertissements* mit ihren reichhaltigen Tanzeinlagen dafür, dass sie den Handlungsangang unterbrechen und den Tanz als solchen in den Vordergrund rücken würden, das heißt als ein entweder gar nicht an der Vermittlung der dramatischen Handlung interessiertes oder nur in unvollkommener Weise zu dieser Vermittlung fähiges Medium.²⁴ Auch hier ist das Problem, dass der Tanz nicht hinter der dramatischen Handlung verschwindet, sondern als Tanz in seiner Medialität sichtbar wird und so die Illusion unterbricht.

Die Ausstellung medialer Differenzen gehört nicht unbedingt zum Programm der französischen *tragédie en musique*, sondern ist zunächst als bloße Begleiterscheinung einer Praxis der Medien-Kumulation zu verstehen, die nicht so sehr auf dramatische Einheit als auf Maximierung des Effekts ausgerichtet war und für die die offenbare Medialität auch nicht unbedingt abträglich war (man denke nur an das so ermöglichte Staunen über artistische Meisterleistungen). Sie wird erst dort zum Problem, wo alles dem Drama und der Täuschung durch das Bühnengeschehen untergeordnet werden soll.

Aber sie wird umgekehrt dort zur Chance, wo man sich für die Medienreflexion des Theaters gerade interessiert. Heute nutzen Regisseure die *tragédie en musique* gern für eine Auseinandersetzung mit unterschiedlichen visuellen Medien, für die sich die französische Oper aufgrund ihrer ausgeprägten Wertschätzung des visuellen Spektakels und ihrer Integration des Tanzes besonders anbietet. Ein gutes Beispiel dafür ist die Inszenierung von Rameaus *Les Paladins* am Pariser Châtelet-Theater (2004) durch José Montalvo und Dominique Hervieu, in der mithilfe von virtuos eingesetzter Videotechnik nicht nur eine zeitgenössische Variante des visuellen Spektakels des *merveilleux* gefunden wird (das in dieser Oper durch die Illusionsspielchen einer Fee inhaltlich motiviert wird), sondern dieses zugleich auch zu interpretatorischen Zwecken genutzt wird. Das geschieht etwa in der surrealen Vervielfältigung der Charaktere, durch die eine tänzerische Sichtbarmachung des gesanglich ungesagt Bleibenden erfolgt – Tanz und Gesang und oft auch Tanz und Musik gehen hier darum häufig gerade nicht synchron – und zudem eine Reflexion auf unterschiedliche visuelle Medien und Abbildungsverhältnisse möglich wird. Auf dem abgebildeten Ausschnitt ist die Protagonistin

Darbietung von nicht existierenden Dingen, bei denen niemand das Abbild mit dem wirklichen Gegenstand vergleichen konnte? Es ist ganz unmöglich, sicher zu sagen, ob man durch die Gegenwart des Wunderbaren so angerührt würde wie durch seine Darstellung.« Rousseau: Musik und Sprache [Anm. 21], S. 290.)

²⁴ Vgl. hierzu Louis de Cahusac: Artikel »Divertissement«. In: Diderot, d'Alembert (Anm. 11), Bd. 4, S. 1069.

Argie in dreifacher Ausführung zu sehen: einmal dargestellt durch die Sängerin in der linken Bühnenmitte, einmal durch ihr Tänzerinnen-Alter Ego auf dem Laufband und dann durch die übergroße und gespiegelte (vorab gefilmte und nun auf die Leinwand geworfene) Projektion der Tänzerin. In singulärer Konstellation treten hier dreidimensionaler Raum und zweidimensionales Bild, Urbild, Abbild und Spiegelbild, Projektion und Zeichnung – die Stadtkulisse in der Projektion –, realer und virtueller Körper zu einem irritierenden Ganzen zusammen, das den Zuschauer zur Reflexion über die beteiligten visuellen Medien einlädt.



Abb. 2: Still aus Jean-Philippe Rameaus *Les Paladins. Comédie lyrique en trois actes*. Filmmaterial (DVD). Heathfield 2005. Live aus dem Théâtre du Châtelet, Paris 2004. Bühnendirektion: José Montalvo. Théâtre du Châtelet, © M.-N. Robert.

Ähnlich komplex verfährt die Inszenierung auch mit dem grundlegenden Verhältnis von Räumlichkeit und Bildlichkeit sowie von Bildlichkeit und Bewegung, die sie als Wahrnehmungsdispositive ausstellt, indem sie auf die barocke Tiefenbühne eine Leinwand stellt, vor der leicht nach hinten versetzte Terrassen übereinander angeordnet sind, so dass insgesamt eher der Eindruck einer Bildfläche denn der eines Raumes entsteht. Diese friert immer wieder zu einer Art *tableau vivant* ein, um dann durch von rechts nach links oder von unten nach oben laufende Bewegungen der Tänzer wieder dynamisiert zu werden.²⁵

²⁵ Diese These hat Dominika Hens im Mai 2013 in einem bei eikones gehaltenen Vortrag vertreten.



Abb. 3: Still aus Jean-Philippe Rameaus *Les Paladins. Comédie lyrique en trois actes*. Filmmaterial (DVD). Heathfield 2005. Live aus dem Théâtre du Châtelet, Paris 2004. Bühnendirektion: José Montalvo. Théâtre du Châtelet, © M.-N. Robert.

Visuelles Spektakel ist diese Inszenierung ohne Zweifel noch immer. Doch sie zeigt, dass man mit der französischen *tragédie en musique* den Begriff des Spektakels im doppelten Sinn verstehen kann. In der Filmsoziologie ist der Vorschlag gemacht worden, filmische *special effects* zu definieren als diejenigen filmischen Verfahren, die »das Moment der Visualität selbst zu steigern« versuchen, »indem sie das Nichtdarstellbare darstellen und die Bedingungen der Darstellbarkeit sichtbar machen«.²⁶ Sofern man die *special effects* des Films als heutiges Pendant zu dem verstehen kann, was im 17. und 18. Jahrhundert die visuelle Opulenz und das Maschinentheater der französischen Opernbühne war, lässt sich diese Definition auch für die *tragédie en musique* fruchtbar machen: Sie erlaubt es, das intermediale Spektakel ebenso als ein auf den maximalen Effekt berechnetes und sinnlich überwältigendes wie zugleich als ein seine medialen Bedingungen jederzeit reflektierendes Meta-Theater zu verstehen.²⁷

²⁶ Urs Stäheli: Spezialeffekte als Ästhetik des Globalen. In: Gregor Schwing, Carsten Zelle (Hgg.): *Ästhetische Positionen nach Adorno*. München 2002, S. 191–213.

²⁷ Vgl. zu einem solchen Spektakelbegriff (allerdings dort mit Bezug auf das Trauerspiel) auch: Menke, Menke (Anm. 8), S. 15.

3 Herrschaftsstabilisierung und -destabilisierung

Die Frage, ob das Theater ein Medium sei, ist in der Theaterwissenschaft noch aus einem weiteren Grund verneint worden. Fischer-Lichte hat das Konzept der performativen Verkörperung grundsätzlich von dem des Mediums unterschieden, insofern man den Körper des Schauspielers nicht als bloße Vermittlungsinstanz begreifen könne. Dazu schreibt Röttger:

Während Fischer-Lichte mit dem Konzept der Verkörperung ein unabgeschlossenes Potential im Sinne von aktiver Hervorbringung von Körperlichkeit verbindet, beschränkt sich ihre Verwendung des Medienbegriffs auf eine rein instrumentelle oder semiotische Verwendung (des Körpers).²⁸

Demgegenüber betont Röttger im Anschluss an Sybille Krämer, dass man den Medienbegriff nicht essentialistisch auffassen dürfe, sondern im Kontext des Performativen den medialen Vollzug beachten müsse. So »gehen wir davon aus, dass was uns erscheint, in Medien erscheint und Medien ›im Akt der Übertragung dasjenige, was sie übertragen, zugleich mit bedingen und prägen‹.«²⁹ Insofern ist die performative Verkörperung nicht unabhängig von Medien zu denken, sondern findet vielmehr immer schon in bestimmten Medien statt.

Mit Blick auf die französische *tragédie en musique* ist nun interessant, dass ihr intermediales Spektakel immer schon auf die Verkörperung des Monarchen ausgerichtet ist. Dies nicht nur in dem Sinn, dass der König auf der Bühne in spektakulärer Weise repräsentiert würde, sondern auch, indem die Präsenz des Monarchen über das Bühnenspektakel intensiviert, wenn nicht sogar allererst geschaffen wird. Das betont auch Louis Marin:

Wahrhaft König, will sagen Monarch, ist der König nur in Bildern. Sie sind seine reale Präsenz: ein Glaube an die Wirksamkeit und Operativität seiner ikonischen Zeichen ist obligatorisch [...]; aber weil umgekehrt seine Zeichen die königliche Wirklichkeit, das Sein und die Substanz des Fürsten sind, wird dieser Glaube notwendig von den Zeichen selbst eingefordert.³⁰

Marin spricht hier zwar zunächst nur über das Portrait des Königs, doch versteht er auch das Fest des Fürsten, dessen Dramaturgie das Spektakel der *tragédie*

²⁸ Röttger (Anm. 4), S. 118.

²⁹ Ebd., S. 120. Zitat im Zitat von Krämer: Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? (Anm. 5), S. 85.

³⁰ Louis Marin: Das Portrait des Königs. Übers. von Heinz Jatho. Berlin 2005, S. 15.

en musique folgt und das selbst auch theatrale Darbietungen umfasst, als eine »gründende Wiederholung der Repräsentation des Königs«.³¹

Eine wesentliche Rolle spielt für Marins These, dass es im Bild des Königs, beim höfischen Fest und auf der Hof-Bühne nicht nur um die Repräsentation von Macht, sondern auch um die Macht der Repräsentation geht, über die der König verfügt und sich auf diese Weise als Souverän demonstriert. In der spektakulären Intermedialität der *tragédie en musique* präsentiert sich der König gleichsam als »Zauberer«, der dem Hofstaat wunderbare Dinge und darin zugleich die eigene Allmacht zu sehen gibt. Darum ist es für die französische Hofoper auch so wichtig, beim Zuschauer ein Bewusstsein dafür wach zu halten, dass es sich beim Bühnengeschehen nur um eine äußerst kunstvolle Illusion handelt: Nicht allein in der Repräsentation des Königs, sondern in der Offenbarung der Repräsentation *als* Repräsentation wird die Macht des Monarchen zur Schaffung spektakulärer Repräsentationen sichtbar:

Es ist gerade [...] die Geste, die ›aller Welt‹ zeigt, daß es sich nur um eine Illusion handelt, [...] d[ie] versuch[t], aus der sich inszenierenden Repräsentation eine *unendliche* Präsenz und aus der Gewalt, die sich in der Ökonomie ihrer Zeichen reserviert, eine *absolute* Macht zu machen.³²

Marins Beispiel dafür ist die spektakuläre Vernichtung einer (Theater-)maschine nach der Aufführung:

Die Verbrennung der Maschine [...] ist die Epiphanie des verklärten Leibs des Königs im kurzen und plötzlichen Augenblick seiner Realpräsenz, deren Repräsentationen und Simulakren hatten vervielfacht werden müssen, damit ihre Verbrennung sie offenbaren konnte.³³

Es ist unter anderem diese Logik, die politische Denker der Aufklärung wie Denis Diderot und Rousseau später für die vierte Wand der Natürlichkeit plädieren lässt – Diderot mit dem Konzept des theatralen Tableau, Rousseau mit dem Konzept einer unmittelbaren musikalischen Gefühlssprache, Jean Georges Noverre mit dem Konzept einer pantomimischen Tanzsprache –, die die Theatralität des Theaters unsichtbar(er) machen soll. Denn eine sich als Repräsentation offenlegende Repräsentation ist für sie immer schon mit der Theatokratie des Souveräns verbunden. Insofern ist die oben angesprochene Ausstellung media-

³¹ Ebd., S. 320.

³² Ebd., S. 329.

³³ Ebd., S. 330.

ler Differenzen und der Medialität als solcher durchaus mit diesem Theater des Souveräns vereinbar, wenn nicht gar ihm förderlich.

Marin spricht jedoch auch von einem Risiko, das von der spektakulären Illusion und ihrer noch spektakuläreren Offenlegung ausgeht: Der König riskiere

rituell und grundlos die Ordnung seines Orts, das Monument seines Ruhms, seinen symbolischen Körper in den Räumen der königlichen Zerstreuung, als ob er durch das spektakuläre Dispositiv [...] der Macht seiner Repräsentation eine Übergewalt, seiner Repräsentation selbst eine Überpräsenz geben wollte.³⁴

Dieses Risiko lässt sich in der französischen *tragédie en musique* insofern verifizieren und konkretisieren, als ihr Spektakel im mehrfachen Sinne destabilisierend auf die Repräsentation der Macht und die königliche Macht der Repräsentation wirkt. Dafür einige Beispiele: Im Unterschied zum *Ballet de Cour*, in dem der König choreographisches Zentrum war, gibt es auf und vor der barocken Opernbühne eigentlich keinen Ort mehr für den natürlichen wie symbolischen Körper des Königs bzw. seiner Stellvertreter. Erstens basiert die Bühne der *tragédie en musique*, so zeigen Ulrike Haß' Ausführungen, auf einer Dynamisierung und vor allem Verräumlichung des zentralperspektivischen Bildes.³⁵ Sie vermag so erstaunliche Tiefenwirkungen zu erzeugen – aber für den Körper, der im Barock weniger raumgreifend und bewegt denn flächig und statisch präsentiert wird und (außer an der Rampe) die perspektivische Illusion nur stört, ist dieser Tiefenraum eigentlich nicht mehr geeignet (siehe Abb. 4).³⁶

Auch die Winkelperspektive schafft zwar neue, für die Zuschauer interessante, weil uneinsichtige Raumfluchten, beraubt die Bühne aber vollends ihres

³⁴ Ebd., S. 320.

³⁵ Ulrike Haß zufolge wird diese »Verräumlichung« unter anderem durch die Abschaffung der Rahmung des Bühnenraums, die Sabbatini noch vorschreibt, und der damit einhergehenden Trennung von Bühne- und Zuschauerraum sowie Techniken der Tiefe konstituierenden Bühnenmalerei, wie sie bereits Giulio Troili in *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla* (Bologna 1683) beschreibt, gewährleistet; vgl. hierzu ausführlich Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. Paderborn 2005, S. 366–374 sowie Ulrike Haß: *Vom Wahnsinn des Sehens in geschlossenen Räumen. Raumdebatten und Szenografie im 17. Jahrhundert*. In: Nicola Gess, Tina Hartmann, Dominika Hens (Hgg.): *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Regime*. München 2015, S. 139–161.

³⁶ Der französische Tanzmeister Pierre Rameau beschreibt die geforderte Körperhaltung folgendermaßen: »Il faut avoir la tête droite sans être gêné, les épaules en arriere (ce qui fait paroître la poitrine large & donne plus de grace au corps,) les bras pendants à côté de soi, les mains ni ouverts ni fermées, la ceinture fermée, les jambes étenduës, & les pieds en dehors [...]«; Pierre Rameau: *Maître à Danser*. Paris 1725, S. 2f.

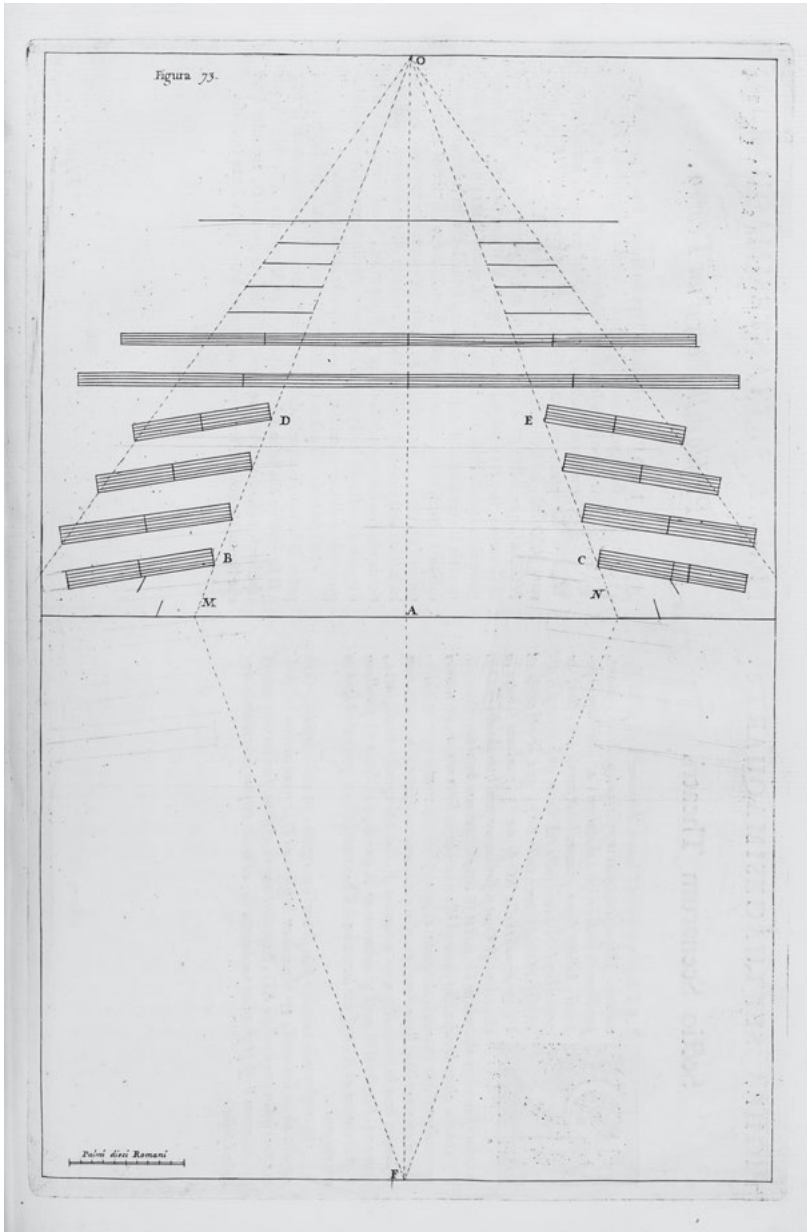


Abb 4: Andrea Pozzo: *Perspectiva Pictorum Et Architectorum Andreae Putei E Societate Jesu Pars Prima. In qua docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia quae pertinent ad Architecturam.* 2 Bde. Rom 1693–1700. Bd. 1, Fig. 73. Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Abteilung Handschriften und alte Drucke, Signatur: UBH AC II 81:1 Folio.



Abb. 5: Piero Bonifazio Algeri: Bühnenbildmodell für die Wiederaufführung am 25. April 1761 von Rameaus *Zaïs* (1748). Centre des monuments nationaux, Signatur: PLC97–0151. © Pascal Lemaître / CMN.

optischen Zentrums und damit des Ortes, der einst für die Figur des Königs vorgesehen war (siehe Abb. 5).³⁷

³⁷ Ulrike Haß bemerkt zur Entwicklung der Winkelperspektive auf dem Theater: »Die Theaterhistorie bezeichnet üblicherweise Fernando Galli-Bibiena (1657–1743) als den Erfinder der Autonomie des Bühnenbildraumes [...]. Galli-Bibiena entwickelt für das Bühnenbild ein vom Zuschauerraum völlig unabhängiges Achsensystem. Anstatt entlang der Mittelachse auf einen in derselben Achse orientierten Raum zu schauen, blickt der Zuschauer auf die Kreuzung zweier Diagonälräume, die sich in der Mitte des Bühnenbildes mit ihren Winkeln berühren und sich über den Bildrand rechts und links auszudehnen scheinen. Galli-Bibiena hat diese Idee der Konstruktion eines in der Winkelperspektive diagonal angelegten Bühnenbildes – *vedere le scene per angelo* – 1711 veröffentlicht und ausdrücklich als seine Erfindung bezeichnet. Zweifellos unterbricht diese Gestaltung des Bühnenbildes die illusionäre Kontinuität zwischen dem Zuschauerraum und der Bühne und vermittelt nicht länger das Ideal eines gemeinsamen, geschlossenen Raumes. Doch Galli-Bibiena erfindet nicht den Schnitt zwischen Bühne und Zuschauer-

Zweitens gibt es auch im Zuschauerraum keinen für den König vorgesehenen Blickpunkt mehr, von dem aus das Schauspiel entworfen würde. Denn der Blickpunkt ist mit dem Theaterarchitekten Andrea Pozzo an die Rückwand des Theaters gewandert, so dass der König, wie alle anderen, theoretisch überall und nirgends sitzen kann und die Zentralperspektive immer schon verzerrt wahrnimmt.³⁸

Drittens führt die visuelle Vielfalt auf der Bühne dazu, dass der Blick des Zuschauers ständig vom König bzw. seinen Stellvertretern abgelenkt wird. So wird zum Beispiel in der Oper *Phaëton* nicht nur die Position des Sonnenkönigs ebenfalls destabilisierende Auseinanderbrechen der einstigen Einheit von Herrscher, Sonnenlicht und Tagesbeginn präsentiert,³⁹ indem *Phaëton* von Jupiter den Sonnenwagen ausleiht und so den Tageslauf unterbricht. Sondern die Oper endet auch mit einem die Zeitgenossen begeisternden Sturz der Sonnenmaschine bzw. *Phaëtons*, durch den der eigentliche Souverän, der blitzeschleudernde Jupiter, an den Bühnenrand verdrängt wird bzw. aus dem Blickfeld rutscht.⁴⁰ In den zeitgenössischen Berichten ist entsprechend häufig von diesem Sturz, nie aber von Jupiter die Rede, und im abgebildeten Stich ist er dann bezeichnenderweise auch gar nicht mehr identifizierbar (siehe Abb. 6).

In Opern der Spätzeit des *ancien régime* sind die spektakulären Auftritte von Herrscherfiguren dann sogar oftmals Zeichen ihrer Überlebtheit. Wie Annette Kappeler gezeigt hat, präsentieren sie ein nicht mehr zeitgemäßes absolutistisches Herrschaftskonzept, dem andere Formen einer vom Volk legitimierten Herrschaft entgegen gestellt werden.⁴¹ Diese alternativen Herrscher treten dann

raum, der optischer (und nicht darstellender) Natur ist und die optische Schnittmenge zwischen Entwurf und Wahrnehmung bezeichnet. Die Winkelperspektive Galli-Bibienas nutzt nur, was in Pozzos Architektur des Sehens vorliegt und bringt zu Bewußtsein, was die Autonomie des quadro auszeichnet und erlaubt.« (Haß: Das Drama des Sehens [Anm. 35], S. 377–378).

38 Diese Architektur beschreibt Pozzo, wenn er von »la scena come quadro« spricht. Meilensteine auf dem Weg zu diesem neuen Blickpunkt, in dem sich erstmals »Darstellen und Wahrnehmen« treffen, sind Haß zufolge Mottas Entdeckung der »Möglichkeit der abstrakten, einheitlichen Maßeinheit, über die sich ein Raum rein rechnerisch »finden« läßt« sowie Torellis Entdeckung des »dynamische[n] Element[s] dieses abstrakten Raumes und [...] seine[r] Bedingungen: Relativierung – Frontalität – Spiegel.«; vgl. zur Raumkonzeption Mottas und Torellis ebd., S. 348–354 und S. 360–365.

39 Vgl. Juliane Vogel: Solare Orientierung. Heliotropismus in Tragödie und Tragédie en musique. In: Gess, Hartmann, Hens (Anm. 35), S. 71–88.

40 Annette Kappeler: »Un opéra sans machines. Parbleu, c'est une femme sans fontanges.« Auftrittsformen der Tragédie en musique. Dissertation (masch.). Universität Konstanz 2014, S. 75–79; inzwischen gedruckt als: Annette Kappeler: L'Oeil du Prince. Auftrittsformen in der Oper des Ancien Régime. Paderborn 2016, S. 85–86.

41 Vgl. Annette Kappeler: Les lois de la pesanteur. Auftrittsformen in Glucks Pariser Opern. In: Juliane Vogel, Christopher Wild (Hgg.): Auftreten. Wege auf die Bühne. Berlin 2014, S. 93–112.



Abb. 6: François Chareau nach Jean Bérain: *Sturz des Phaëton*. In: Quinault, Philippe: *Phaëton, tragédie en musique* [...]. Paris 1683, [Frontispiz, o. S.]. Bibliothèque nationale de France, Signatur: 8-RA3-154.

bezeichnenderweise nicht mehr visuell, sondern nur noch akustisch in Erscheinung (so z.B. in Rameaus Oper *Zoroastre*).⁴² Visuelle und akustische Medien werden hier nicht mehr einfach kumuliert zur möglichst spektakulären Repräsentation des Herrschers, sondern die Intermedialität der Oper ist die Voraussetzung zu einer Differenzierung der Medien, die dramatischen Erwägungen folgt, insofern sie an die Differenzierung unterschiedlicher Konzepte von Herrschaft geknüpft ist.

Man könnte nun meinen, dass die oben erwähnten destabilisierenden Momente doch immerhin den spektakulären Charakter der französischen *tragédie en musique* und damit das Staunen über den »Zauber« des Königs nicht beeinträchtigen, im Gegenteil sogar noch verstärken würden. Doch ist das Problem, dass der Zuschauer in diesen Situationen häufig nicht mehr den König als Ausgangspunkt des theatralen Spektakels wahrnimmt, sondern mehr und mehr die beteiligten Künstler sowie vor allem sich selbst. Er steht – wie ja auch die Depersonalisierung des Blickpunkts zeigt – nicht mehr im Bann des schöpferischen Blicks des Souveräns, sondern erfährt sich selbst als (Mit-)Macher des Spektakels. Die Ausstellung der »Gemachtheit« des Bühnengeschehens unterstützt diese Tendenz noch, wenn nicht nur klar wird, dass es bloße Illusion ist, sondern auch, wie diese Illusion produziert wird – ein Wissen, wie es die bühnentechnischen Manuale von Nicolo Sabbatini und Joseph Furtenbach schon früh bereithalten.⁴³ Nicht die unerreichbare Allmacht des Königs wird dann gefeiert, denn diese Feier setzt ein demütiges Bewusstsein der eigenen Ohnmacht voraus, sondern die theoretisch von jedem erlernbare Kunst des Maschinisten bewundert, die in die

42 Zu diesem Thema arbeitet bei eikones im Rahmen ihres Postdoc-Projektes: Annette Kappeler (Körperlose Stimmen. Herrschaftsdiskurse in Rameaus »Zoroastre«. In: Gess, Hartmann, Hens [Anm. 35], S. 163–180). In Rameaus und Cahusacs zweiter Fassung von *Zoroastre* (1756) überlagern sich visuelle Auftritte mit akusmatischen Vorankündigungen. So gehen den (Maschinen-) Auftritten von Zoroastres Gegenspieler Abramane Donnergeräusche voraus. Zoroastre selbst tritt hingegen nach visueller Vorankündigung in Form von Lichtwechseln zum Hellen auf, meist in Verbindung mit der verbalen Ankündigung der veränderten Lichtsituation. Schließlich ist es jedoch eine körperlose Stimme, die aus der Bühnenversenkung tönend prophezeit, dass sich das Blatt für das Volk und Zoroastre zum Guten, »Hellen« wenden wird. Zu den kompositorischen und dramaturgischen Besonderheiten der beiden Werkfassungen vgl. Arnold Jakobshagen: Art. »Zoroastre«. In: Carl Dahlhaus und das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring. Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. 7 Bde. München, Zürich 1986–1997. Bd. 5, S. 178–180.

43 Die »Gemachtheit« des Bühnengeschehens tritt auch in der Rezeption zutage, wenn etwa die Illusion durch maschinelle Dysfunktionen gestört wird: »Il est vray que ces artifices plaisent quelquefois a la veuë; mais il faut aussi reconnoître qu'ils ont le desavantage d'exciter souvent des risées parmi un Peuple indiscret, & mesme parmi les plus ages, quand ils manquent de joüer selon l'intention de la Scène«. Jules de La Mesnadière: *La Poétique*. Paris 1640, S. 418.

Macht der theatralen Repräsentation einweiht. Und wird in einer Theatokratie erst einmal das Theater als bloßer *Hokuspokus* offenbar, so dauert es auch nicht mehr lange, bis der auf das Theater als seine Repräsentation und Konstitution gestützten Herrschaft ein Gleiches widerfährt.